

Dieter Reichardt

La purificación del tango: *Tangos*, por Enrique González Tuñón

Planteamientos

Los fenómenos culturales, cuando se hacen objeto de investigación, se convierten en enigmas. Un sicólogo ya no intentaría definir el alma, y no hablemos de teología o filosofía. En cuanto al tango, parece que estamos en la vía de comprender su incomprensibilidad, mejor dicho, estamos vislumbrando que el único acceso verificable se halla en la dimensión pragmática, mientras la percepción de su “esencia”, que algunos elegidos creen sentir, al fin de cuentas resulta ser subjetiva y dependiente de coyunturas internacionales con sus rebotes rioplatenses.

Si leemos el poema de un escritor argentino que cada día escribe mejor, y cuyo título enuncia el objeto de marras, podemos aprehender que se trata, más que todo, de una actividad para cuyo ejercicio se necesitan un cabal cuchillo y las ganas tremendas de abrirle el pellejo al prójimo:

“‘El tango’
¿Dónde estarán? pregunta la elegía –
De quienes ya no son, como si hubiera
Una región en que el Ayer pudiera
Ser el Hoy, el Aún y el Todavía.
¿Dónde estará (repito) el malevaje
Que fundó en polvorientos callejones
De tierra o en perdidas poblaciones
La secta del cuchillo y del coraje.”¹

¹ Jorge Luis Borges (1974: 888). Por razón de espacio no se cita el poema completo que, siendo uno de los más conocidos, se hallará fácilmente en cualquier antología. Borges lo escribió en 1958, y se publicó en *El otro, el mismo*, de 1964.

Si hacemos el recuento de la isotopía semántica ‘armas blancas’ encontramos, en los 60 endecasílabos de la composición completa, los siguientes sememas: “cuchillo”, “acuchillaron”, “cuchillo de Palermo”, “puñales”, “soberbios cuchilleros”, “daga silenciosa”, “esa otra daga”, “un puñal y una guitarra”.

El segundo campo semántico ‘muerte y transfiguración’ consta de: “elegía”, “epopeya”, “leyenda”, “fábula”, “postrera brasa”, “yermo”, “otro mundo”, “sombra oscura”, “fatal”, “mató”, “muertes”, “mitología”, “se anula”, “olvido”, “canción de gesta”, “brasa”, “ceniza”, “silenciosa”, “más allá”, “aciaga muerte”, “muertos”, “amarilla rueda”, “contra el olvido”, “lo perdido”, “polvo”, “pasado irreal”, “haber muerto”.

El tercer campo ‘agresividad, criminalidad’ lo constituyen: “malevaje”, “coraje”, [sin] “odio”, “chusma valerosa”, “dura sombra”, “mató a su hermano”, “soberbios cuchilleros”.

Es decir que en el poema borgeano encontramos un heroico entramado de virilidad y violencia, pero nada de: “Hembras con las ancas nerviosas, un poquitito de espuma en las axilas, y los ojos demasiado aceitados”, como reza Oliverio Gironde en el poema “Milonga”, de 1921.² Tampoco será probable que encontremos en las *Obras completas* de Jorge Luis Borges a un pelafustán que se embriaga con el humo del cigarillo, tendido en el sofá y esperando a una retozona compañera.³

Si nos remontamos ahora a “París, 1911”, como indica la fecha al pie del poema “Tango” de *El cencerro de cristal* de Ricardo Güiraldes, tropezamos con una visión del tango casi idéntica a la de Borges, más de 40 años después:

“Tango severo y triste.

Tango de amenaza.

Tango en que cada nota cae pesada y como a despecho, bajo la mano más bien destinada para abrazar un cabo de cuchillo.

² Oliverio Gironde (1968: 65). Esta “Milonga” forma parte de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922.

³ Aludo al tango “Fumando espero”, del cual hay grabaciones por las orquestas de Carlos Di Sarli (hacia 1940) y Héctor Varela.

[...]

Baile que pone vértigos de exaltación en los ánimos que enturbia la bebida.

[...]

Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente.

Risa complicada de estupro.

Aliento de prostíbulo. Ambiente que hiede a china guaranga y a macho en sudor de lucha" (Güiraldes 1962: 63).

Las morochas que, en la realidad social de la Argentina de 1900, ensayan en el piano "El entrerriano" o se afirman como las más agradadas, multiplicando a la única de Ángel Villoldo, que ilustra, rebotante de salud y buen ánimo, la carátula de la primera partitura de este tango, quizás aparecen aquí como las "chinas guarangas", degradadas por la visión de un señorito que no sabía, entonces, cómo despilfarrar el dinero de su estancia. Lo que sí sugiere el poema de Güiraldes, al contrario del poema borgeano, es la sexualidad definida desde y por la agresividad masculina. En este mundo prostibulario y tanguero, la mujer es un objeto detestable, una bestia que debe someterse. Encontramos aquí, sin remilgos, lo que pertenece al vasto dominio de la "erótica hispánica" según las investigaciones de Carmen Martín Gaité (1991, 1994; Rehrmann 1996), quien tanto para la literatura de siglos pasados como de la actualidad debía comprobar que la versión predominante del amor sexual se presenta como "combate", hasta en la microestructura lingüística. En ninguno de los testimonios literarios, analizados por ella, "se trasluce una atención real hacia la mujer como sujeto digno de amor o de homenajes, sino como objeto, moneda ganada en el juego, pieza a cobrar, fortaleza a rendir" (Martín Gaité 1991: 223).

Sin concederle mucho crédito a un hipotético "tango de las hermanas" promulgado por José Sebastián Tallón (1964), presumo que, al lado de la vertiente del "tango macho", para bautizarlo de alguna manera y con el perdón de Celedonio Flores,⁴ existen o existían vertientes del tango donde asomaban otros ingredientes para conformar

⁴ Pienso en un poema suyo, "Por qué canto así", interpretado por Julio Sosa.

una realidad más compleja, más alegre y con más participación activa de la mujer. Presumo además que estos ingredientes hayan sido, en parte, tergiversados o suprimidos. Basta consultar la inmensa discografía de Carlos Gardel frente al relativamente reducido número de diferentes tangos grabados por Julio Sosa, Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche y otros. Basta mirar las portadas de las partituras de tangos hasta 1930, con su diversidad gráfica y anecdótica, frente a las partituras posteriores que casi siempre enseñan sólo la foto del buen mozo que estrenara la pieza musical.

Los cuentos de Enrique González Tuñón

Enrique González Tuñón, tildado por su libro *Tangos* “el primer exegeta culto de nuestra música ciudadana”,⁵ ofrece con este libro de 1926 un testimonio que, a primera vista, documenta la percepción de un escritor de la época que no se enrola en las huestes de los detractores del tango, quienes o provienen de la izquierda como Barletta o pertenecen al sector culturalmente hegemónico (Lugones, Groussac, Larreta, etc.). Como su hermano Raúl, en aquellos años, forma parte del vanguardismo alrededor de las revistas *Martín Fierro* y *Proa*, que asumía una posición positivamente interesada por el tango.

Tangos fue editado por Manuel Gleizer, quizás el editor más consagrado a la literatura argentina, quien publicó, en ediciones esmeradas, entre 1920 y 1935 algunos centenares de libros de escritores argentinos, pertenecientes a la vanguardia o, de otra manera, en oposición al *establishment* cultural.

El libro consiste en un prólogo “Elogio del gotán” (posteriormente “Elogio al gotán”) por “Last Reason”, alias Carlos de la Púa o “el

⁵ Francisco Herrera, en *Enciclopedia* (1970: 289). No se trata de la primera publicación de Enrique González Tuñón, como generalmente se supone. Anteriormente ya se había publicado bajo su nombre una obra teatral, *Perros sin dueño* (1920), que apareció como primer y quizás único número (Año 1, núm. 1) de la revista teatral *Brochazos*. Esta “pieza en dos actos original de ENRIQUE GONZÁLEZ TUÑÓN” lleva la impronta del anarquismo de Rodolfo González Pacheco. Para más detalles sobre la obra de Enrique González Tuñón no puedo evitar la remisión a Reichardt (1983).

malevo Muñoz”,⁶ y 21 cuentos cuyos títulos, con la excepción de cuatro, remiten a tangos-canción, es decir se presentan como glosas en el sentido de (según la Real Academia Española) “explicación o comentario de un texto obscuro o difícil de entender”.⁷ Analizaremos a continuación algunos de estos cuentos en los cuales se vislumbran discrepancias intencionadas frente a las letras del tango a cuyo título remite el del cuento, dando fe de que los cuentos restantes ni se contradicen con los resultados obtenidos ni agregan matices importantes en uno u otro sentido.

“El brujo”

“El brujo” es el segundo cuento, pero el primero que aparece como basado en la letra de un tango. En una primera lectura se nota que la letra del tango y el argumento del cuento no tienen ningún elemento temático en común, así que surge la sospecha de una especie de aniquilación o, con menos severidad, neutralización⁸ de ese tango

⁶ Last Reason, en este prólogo, menciona “un rictus salvaje y pendenciero” (9); sin embargo, no lo destaca, sino subraya por un lado la “melancolía”, sobre todo en las letras, y por el otro la sensualidad. Los últimos renglones del prólogo parecen señalar el descarte principal del libro del colega González Tuñón: “Los hombres suben [¿ ?] , la cabeza se tuerce como para dormirse en la almohada que brinda la melena del bulo que se plega a la quebrada del varón y sigue con su cuerpo al cuerpo que le va marcando el movimiento. Y ella abajo, las piernas se entrecruzan, se buscan, se rozan y se besan desde la cadera a los tobillos. El tango manda. El tango ha intoxicado a las parejas con su fuerte veneno de deseo sofocado y cuando callan los bandos, los ojos de él y ella, están vagando aún, en el mundo sombrío del éxtasis sensual” (12 s.).

⁷ Los cuentos cuyos títulos no parecen provenir de tangos son “Bichitos de luz”, que inicia la colección, “Viejo amigo”, “Coralito” y “Una limosnita”. En la primera edición de este libro no se dan las letras de los tangos correspondientes, que sí figuran en una edición ilustrada de 1953 (Editorial Borocaba), pero que faltan en una más reciente, de 1967 (Centro Editor de América Latina). Citamos aquí por la edición de 1953, que ofrece la versión más cuidada del texto, indicando entre paréntesis solamente la página, de igual manera señalamos las citas de los tangos correspondientes.

⁸ A nivel nacional hay cierta analogía con esta estrategia de la neutralización al admitirse en los estratos sociales más elevados la música, pero no las letras de tango, lo cual en gran parte define la práctica de la “Guardia Nueva” y de su

mediante la usurpación de su título y el desecho de su contenido. La historia (del cuento) combina los elementos de un hombre “serio y respetable” que mata de una única puñalada a su compañera y al amigo traicionero habiéndolos sorprendido al besarse: “suspendía [ella] un beso en los labios de ese amigo íntimo, protagonista de todas las traiciones” (26). La inverosimilitud de matar con una única puñalada –“le bastó un sólo [sic] entierro é faca pa vengar su honor” (26)– como se destaca en el cuento, a dos personas por más abrazadas que estén, tiene la función estética de sugerir una escena de higiénica perfección cuchillera, en lugar de la probable carnicería con mucha sangre, gritos, ensañamiento, más gritos, degüello, etc.

La relación entre “Don Julián López”, apodado “El Brujo” por su coraje y “sangre fría” (28), y aquella anónima compañera, ahora muerta, había dado el fruto de una niña de pocos meses, María Rosario. A esta la cuidará una mujer, ya mayor, mientras el padre consigue evitar las pesquisas de la policía. La niña, siempre sumisa y obediente a su padre, cuando llega a la adolescencia se enamora de un jovencito que ya cometió diversos robos y hurtos. Cuando el padre lo sospecha ordena que el muchacho se presente. El conflicto entre los dos lo solucionan en el duelo, quedándose muerto el jovencito, quien lo había desafiado al padre: “Brujo [...] tev’y a ser saltar p’arriba como un sapo ...” (33, te voy a hacer saltar). Para que la muchacha o el lector no queden demasiado afligidos se informa de que el joven malevo ya tenía compañera e hijo.

El texto del tango al cual remite el título no tiene nada que ver con el argumento del cuento, que no deja entrever ni una marca de ironía, ni una condena, aunque sea leve, del triple homicida “don” Julián López. Sospecho que al autor implícito le importa que el tango se convierta en puro ejercicio de las armas, que es, según el casto don Quijote, el más noble de todos, para no recordar ciertas actividades a las cuales se dedican individuos de ambos sexos.

En el tango aparece “una bruja de amor [...] con sus ojos nictálopes llenos/ de fuego más fuerte que el fuego del sol”. El retrato de esta

exponente Julio de Caro. En el mismo momento histórico, al prohibir “cortes y quebradas” en los establecimientos de baile, se persiguió también una imagen decorosa frente a los posibles (y nunca obligatorios) atrevimientos coreográficos.

infernál “tirana” se extiende sobre las primeras cuatro (de diez) cuartetas decasilábicas. Después se invierten los papeles y el “brujo” triunfa sobre la bruja. Es decir la relación resulta homérica y Ulises llega a dominar a Circe. Lo que falta en el cuento de González Tuñón, rebosa en la letra de Mallarino E. Carrasquilla: una relación sexual entre dos campeones de esta disciplina, en la cual finalmente el macho, es verdad, vence a la hembra:

“Desde entonces no supo la pérfida
seguir siendo mi bruja fatal,
y mis manos jugaron con ella
cual niño con una muñeca banal.
Su mirada velé con un velo
de una trama sutil y falaz
y mis dientes mordieron su carne
perfumada, con gesto voraz.”⁹

La carne, en los cuentos de Enrique González Tuñón, nunca es calificada de “perfumada”, y nadie la muerde *expressis verbis* “con sus dientes”, menos aún hay mujer que considere “fruta” la “carne sensible” de su amante, tomando en cuenta que llamarla a la querida “mi churrasco”, en los países rioplatenses, todavía no tiene nada de ofensivo.

Es notoria la discrepancia entre la voluptuosidad del tango y la prohibición de una relación sexual no sancionada por el intento serio de establecer un hogar, para el cual rige principalmente el siguiente programa: “Tener una casita, un jardín, un par de gallinas [...] comer el cotidiano pucherete con la humilde media costilla que lo quisiera y se contentara con creer en las delicias de la vida conyugal” (74, “Viejo rincón”).

⁹ (24) Esta pieza, según las indicaciones del vol. 7, de *Vida y obra de Carlos Gardel*, del sello Odeon: “obtuvo la máxima distinción en un concurso de 1925, auspiciado por nuestro sello.”

“Por ella”

La configuración del cuento consiste en una vieja alcahueta que “había recogido en su rancho a una chica guacha” y dos malevos de la categoría de “tauras” (53), “el Chajá” y el “pibe Barullo”. Este último es conductor de tranvía, pero con un prontuario más bien honroso:

“En su vida maleva, sólo había tenido una compañera: la faca.

Con ella dibujó más de un barbijo y afirmó el pasaporte del tuerto López, el batidor, junto al arroyo Maldonado.

Guapo legítimo, sabía envainar la bronca y tragar saliva, cuando era necesario” (53).

Su competidor, el Chajá, como ya insinúa su apodo, es más bien un hombre taimado. Tito Saubidet (1952: 118) nos da la siguiente explicación del lexema:

“Pura espuma como el chajá, dice el paisano de una persona que se sulfura con mucha facilidad y carece de valentía, o del que tiene labia y postura, de pura parada, y, después no hace nada.”

Indefectiblemente, llega el momento del duelo, cuando el Chajá le regala un collar a la muchacha, a “la china” como genéricamente es llamada, tanto por los dos guapos como por el narrador auctorial. Barullo logra matar al rival, pero, al notar que “la china” hubiera preferido un éxito diferente, le marca “el rostro de un tajo”, acompañando este acto con la siguiente justificación:

“Tomá [...] pa que te acordés [...] Hay venganzas que son dulces como un amor retomado. ¡La mía es de esas! [...] Nunca hociqué cuando la vida me cachó de la rienda. Masqué el freno y me desboqué contra la desgracia ... Aura no me olvidarás, veleta ...” (55).

El tango subraya este desenlace feroz:

“Dicen que al otro malevo
le costó muy caro el duelo
y con hondo desconsuelo
fué larga pena a cumplir,
pero antes a la veleta
por falaz y por coqueta

pa que siempre se acordara
la marcó en forma tan clara
que va ostentando en la cara
una roja cicatriz.”

Y sin embargo hay una diferencia de matices, a mi parecer fundamentales, entre la letra del tango y el cuento de González Tuñón. Mientras en este último el narrador (y el autor implícito) toman el partido del “Pibe” Barullo, disculpando ya con el apodo sus desmanes, en el tango se habla indistintamente de “dos malevos/ que igualmente la querían”. La mayor ferocidad, sin embargo, se debe reconocer en el cuento, ya que aquí la “china” es una jovencita sin experiencias de ninguna índole, y todos, inclusive su madre adoptiva, la tratan, si quieren conseguir algo de ella, de “m’hijita”. Su reacción, al arrancarle el Pibe Barullo el collar del cuello, resulta ser casi un reflejo condicionado:

“Pero la china, con el orgullo de la hembra que se sabe hermosa, se había puesto de pie.

— ¡Chajá! —le gritó— ¡Pelialo! Sólo así uno de los dos conquistará mi amor. ¡Pelialo, Barullo!” (55).

Frente a esta muchacha que, sí, se merecería el calificativo de piba, un poco histérica, se erige en el tango la imagen de una mujer fuerte y dominante, casi una doña Bárbara del “bajo” de Buenos Aires:

“Cuentan que allá por el bajo
reinaba entre el malevaje
una mujer de un coraje
y hermosura sin igual,
que era orgullosa, altanera
y que a todos despreciaba
y por ella se trezaban
los taitas del arrabal.”

La “china”, la muchacha de apenas 15 “abrilés”, no es nunca una heroína en los cuentos de González Tuñón, sino una cosa, el premio del “más taura” de los malvados, una presa que, como veremos, si obedece a sus propias necesidades emocionales o sexuales, es rebajada a la categoría de *basura*.

“Entrá nomás”

El texto del tango “Entrá nomás”, por F. Bastardi, ofrece la configuración de una joven madre que abandona a la familia, un “mal amigo” y un hombre que sacrifica su orgullo en aras de la felicidad del hijo, como se declara en la última estrofa:

“Entrá nomás ... no te achiques, si ya estoy casi vengado,
pues en tu mismo pecado, la penitencia llevás ...
Pero de hoy en adelante, si en mi techo te cobijo,
serás la madre de un hijo, pero mi mujer ... ¡jamás!” (56).

En el cuento de González Tuñón se subrayan las discrepancias morales: frente al varón de buen corazón, íntegro, “taura” macho y tierno, se erige negativamente la hembra, mujer veleta, tildada por uno de los testigos de “pebeta con la pajarera alborotada que exige biaba pa’ marchar derecha [...] ¡Merece que la fajen!” (62). Es decir que la azoten, o algo peor, lo cual en el mundo tradicional de la pedagogía, donde “la letra con sangre entra”, no es nada irregular.

En el desenlace concuerdan tango y cuento: se le perdona a ella el desliz a causa del hijito. Sin embargo, se pueden percibir, en el cuento de González Tuñón, consecuencias para ella más siniestras cuando el protagonista afirma: “los hombres nunca olvidamos” (55). Y esta Angelina, “la pebeta con la pajarera alborotada”, a quien la “maternidad no había logrado ahogar la juguetona sensualidad” (61) (lo cual –el anadamiento de la sensualidad– parece ser, desde la visión del autor implícito, la función normal de la convivencia amorosa), si vuelve al hogar de González Tuñón, debe temer algo peor de lo que este padre ideal ya había hecho con ella: la había tratado como basura. A poco más de nueve meses de haberle propuesto él:

“¿Quiere que hagamos una cosa? ... ¿Quiere sentarse al lado de este hombre decente y atormentado pa compartir el mismo cacho de pan? ... ¡Vamos! ... Guarde sus lágrimas m’hijita [...]” (60),

la trata como a una esclava que no tiene derecho de oponerse, y la obliga a sentarse en el carro de la basura conduciéndola “hasta las inmediaciones de la Quema” (63).

Como no hay tal humillación de la querida infiel en la letra del tango, sólo cabe la advertencia a las mujeres de no ligarse en su vida jamás a uno de los varones de González Tuñón, sino, si no hay remedio, a los del tango aunque no sean ángeles tampoco.

“Langosta”

La “desfiguración del rostro”, preferentemente femenino, consta como uno de los deportes predilectos de los varones de González Tuñón. En el cuento “Langosta”, uno de los malevos, apodado “el Cebollero”, “se había ‘morfado’ varios carnavales en Las Heras [donde quedaba la penitenciaría] por desfiguración de rostro” (67). La mujer, también en este cuento, tiene “quince abriles”. Se la disputan entre varios malevos, y ella, Carmen, “la hija de Giacumín”, parece inclinarse por “Langosta”, “taura choma y de avería” admirable por “su prontuario” que es presentado, intradiegeticamente, por el “popular” personaje Nicanor:

“Es un taita pa la punga
lo digo senza aspamento
a causa del batimento
se comió una cana lunga” (67).

Pero a la muchacha la seduce el Cebollero, y ella abandona a su padre. Dos años más tarde, Langosta vuelve a encontrar a Carmen:

“Ajada, pálida, descolorida como una muñeca de trapo, hablaba a Langosta de su vida, mirándolo melancólicamente desde el fondo de sus pobres ojos cansados” (68).

Ahora Carmen se queda a vivir con Langosta, quien muy paternalmente le sugiere a la muchacha (que le tiene un miedo terrible al Cebollero): “Acuéstese m’hija. ¿Ves cómo tengo razón? Aura tendrás que acostarte aunque no querás” (69).

Pero Carmen “no aguantó la mishiadura y un día tomó el olivo con un susheta engrupidor”, perdiéndose en la nada anónima de este cuento. “¡Pucha, si será arrastrada!” (69), comenta la colectividad. La mujer, la acechada presa, botín en la lucha de los malevos, al fin y al cabo

siempre “merece que la fajen”, según el parecer de los narradores, y quizá de los lectores que no han reparado en este pormenor.¹⁰ También aquí se opone el cuento a la letra del tango, donde no aparece visiblemente ninguna mujer, y el receptor llega a suponer cierta locura, por lo menos un descontrol emotivo de este Langosta con su “vaga tristeza”, la “cosa tan loca”, la borrachera y, finalmente, con su “brillo fugaz en los ojos y una mueca feroz al reír”. Frente a la chatura del cuento, en que los “amigos” (69) compadecen al protagonista, la letra del tango sugiere algo grotesco, un mecanismo, un comportamiento de un títere, un bicho raro observado por “las viejas” y “los niños”.

“Sentimiento gaucho”

Los protagonistas casi siempre se presentan como hombres “honrados”, es verdad que con ciertas inclinaciones reñidas con la legislación, pero esto es moco de pavo y para nada está en desacuerdo con la idealización del porteño propagada poco después por Scalabrini Ortiz (1931), cabiendo la sospecha de que varios rasgos de los “taitas” de Enrique González Tuñón pasaran al *hombre que está solo y espera*.

En el cuento “Sentimiento gaucho”, Nemesio recuerda, contándose a un “amigo”, el momento de convencerla a la Nina, la jovencita cajera en un “Café-concierto”, de irse con él:

“—¿Y qué quiere que haga? [— dice ella]

—Piantarse, pues. Piantarse con el hombre que ha dentrao a quererla como si le hubieran dao gualicho ...

— Todos dicen lo mismo ...

¹⁰ Ni Ricardo Güiraldes (1962: 785-788), en una carta dirigida a Enrique González Tuñón, ni Olivari (1926) señalan, críticamente, este punto. Olivari ensalza: “González Tuñón es el centinela avanzado de la muchachada heroica que se conoce Buenos Aires como la palma de la mano ... constante y fecundo mal humor, por su debilidad física, por su conciencia de dicha debilidad, por su bondad amarga, cáustica y agria, por sus raptos de humorismo, de tristeza, de desesperación y de alegría.”

– Vea, mi nena. Este es un hombre honrao. Tiene en su bulín dos sillas. Una la ocupa él, la otra está vacía ... Y tiene también un marco qu'está pidiendo retrato ...

– ¡Nemesio! ..." (86).

El "mal amigo", la otra pieza en esta sencilla trama, se llevará a la querida cuando se presente alguna oportunidad. El desenlace depende del ánimo del protagonista, en este caso achacado por la generosidad, y así no le marca el rostro a ella ni lo "achura" al contrincante: "Pa que [ella] juera feliz, le perdoné la vida a su hombre ..." (87).

Mientras el hombre, "como güen criollo", tiene "juerzas pa repechar", la mujer, en el fondo, es corrupta e incapaz de resistir a las seducciones: "Brígido [el amigo que juega sucio] la engrupió y ella picó el anzuelo" (87), después de haber sido apresado el protagonista por un asalto y condenado a una pena de tres años en la penitenciaría de Las Heras.¹¹

El tango solamente menciona escuetamente el hecho de la "traición" de ella, enunciando como personaje central a un pobre diablo, "borracho" y melancólico, quien le cuenta al narrador personal, caracterizado por su compasión, la historia de su existencia frustrada a la luz de la pérdida de su amante. Es verdad que solamente hay, en este caso, matices de diferencias entre las diégesis del cuento y del tango, las cuales sin embargo apuntan otra vez en la misma dirección de la justificación del comportamiento femenino en el tango, mientras el cuento de González Tuñón concretiza la oposición entre el varón, bueno y derecho, y la pobre Nina, "que picó el anzuelo" (87), como una trucha engañada.

"Corazón de arrabal"

La letra del tango, por Manuel Romero, no deja lugar a dudas de que la protagonista no tiene pasta de monja, una vez presa del "tango de mi tierra":

¹¹ Se percibe en esta configuración una remisión intertextual al *Martín Fierro*, cuando el protagonista, después de desertar, ya no encuentra ni rancho, mujer o hijos.

“Ella cimbrea sensual las caderas,
y en ansias de fiera, se prende al varón

[...]

Arde en llamarada procaz
la mina en el baile audaz:

[...]

hasta que vencida, se entrega,
toda temblando de ardor sexual
y el derecho de amo nuevo
sella el malevo
con el puñal.”

El proceso de esterilización ya se percibe en la versión interpretada por Carlos Gardel, que en lugar de “ardor sexual” canta “amor sensual”. El cuento de González Tuñón, desde el principio, enfoca el motivo de la violencia cuchillera, subordinado en el tango. Hay un preludio conflictivo ya en la primera página a causa de unas supuestas delaciones, que los contrincantes solucionan, como de costumbre, con cuchillos (133 s.). El conflicto principal se entabla entre Gomensoro y Contreras por una tal Payanca. El clímax épico es comentado por uno de los jugadores de truco, que sirven de comparsa:

“– Güeno. El finao Gomensoro y Contreras, peliaron derecho. Usté sabe que la bronca se palpitaba de hace rato por causa de un entripao polleril. Ya ve, en la mitad de un tango Contreras cortó el resuello del bandoneón. Copó de prepotencia y exigió cancha. ¡Viera qué riña machaza! El facón se introdujo en la bodega de Gomensoro y salió con una vaina roja.”

“El pobre se apretó la barriga y tambaliando quiso sentarse, pero no pudo” (135).

El comportamiento y la personalidad de la Payanca dejan traslucir poco o nada de la desenfrenada concupiscencia del sujeto femenino evocado por el tango. La edad de la Payanca, “[h]ija de gringos”, es la estereotipada “de los tres lustros” (136), lo cual debe bastar para la sugestión de sus atractivos femeninos. Suena más bien como resignación, cuando la muchacha le contesta a la invitación de Gomensoro, de convivir en su “bulín”, con el usual mueblaje de las “dos sillas”: “Güeno, mi reo. Aunque mintás necesito creerte. Prepará la yerba qu’esta

noche tomaremos mate juntos” (136). El trasbordo de un malevo al otro, del cual no habla el tango, se concretiza de la manera siguiente:

“En medio de la jarana, el tango los invitó a trenzarse. Contreras conquistó con la hoja de acero su derecho al amor y Gomensoro pagó tributo con la vida” (137).

No hay, en el cuento, enunciación de una “mina” que “cimbrea sensual las caderas”, ni “curvados en una corrida”, sino “un macho que solloza” que resulta ser el bandoneón, que vuelca “su dolor en una queja prolongada y se cierra avergonzado”. Frente al tango, el cuento ofrece justificaciones del comportamiento de ella que obedecen más bien a impulsos éticos, por lo menos racionales, y no a la “llamarada procaz” del instinto, ya que el finado Gomensoro la había amenazado con la consabida desfiguración de rostro: “La traición puede que te haga lucir un feite en el escracho ...” (137, sic, con los puntos suspensivos). Fuera de esta actitud poco tierna, la mujer ya estaba enamorada del otro, “quería demasiado” a Contreras “para mentir su amor por cobardía” (137), lo cual, es cierto, no desmiente “el ardor sexual”, pero desplaza el enfoque hacia una concepción purificada y socialmente admisible.

Conclusiones

¿Cómo se explica esta tendencia, en los cuentos de Enrique González Tuñón, a la purificación/esterilización del tango mediante diferentes estratagemas narrativas que, *grosso modo*, se reducen a dos: resaltar el elemento de la violencia de los puñales y hacer desaparecer la autonomía personal y existencial de la mujer?¹² Pueden articularse varias suposiciones:

En primer lugar, habría un intento de reivindicación de la cultura popular, previa limpieza general, frente al *establishment* cultural. El

¹² Es curioso que el primer cuento de la colección, “Bichitos de luz”, que no se basa en la letra de un tango, realce precisamente la libre voluntad de la mujer-protagonista que al final invita o se entrega a un pobre mutilado, “al silencioso hombre de la pata de palo” (23).

modelo sería quizás la reivindicación de la poesía gauchesca, sobre todo del *Martín Fierro* por Leopoldo Lugones, unos pocos años antes. Es evidente que los “taitas” de González Tuñón evoca la imagen del “güen criollo” que a veces mata por rencor o desesperación, mientras los “gringos” tienen papeles menos heroicos.

En segundo lugar, no puede dudarse de cierta misoginia, con honrosas excepciones, en España, Italia y, consecuentemente, Argentina, fuera de los ingredientes autóctonos. Podemos alegar al respecto la misoginia programática en el primer manifiesto de Marinetti, fuera de las añoranzas de futuristas y otros por la higiene bélica que excluía contundentemente a la mujer. Y si echamos un vistazo sobre algunas de las novelas más importantes de los años '20 en la Argentina, *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez (con perdón sea mencionada), *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes o *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, no encontramos ni una mujer que se asemeje ni siquiera a Pepita Jiménez. El “hembraje” de Güiraldes o “la vida puerca” de Arlt no cuentan con individuos femeninos (Reichardt 1979), con la relativa excepción de “la Coja” arltiana de *Los siete locos*.

En tercer lugar, debe apreciarse la búsqueda de una nueva estética, “vanguardista” o no, que se definiera en oposición a las escuelas anteriores, especialmente del Modernismo, encarnado no por Leopoldo Lugones, cuyo *Lunario sentimental* figuraba como cartilla del metaforismo de los ultraístas, sino por Rubén Darío. La sensualidad que trasantan varias de sus poesías, y de alguna seguidora suya como Delmira Agustini, quizás era un blanco que debía aniquilarse, por lo menos en el sentido de borrar contactos. Dentro de esta problemática hay que considerar también la búsqueda vanguardista de un nuevo paradigma estético que superara al de la pintura (según Horacio) o de la música (según Darío y otros). De manera que González Tuñón proponía, valientemente, el paradigma de la actual cultura popular de su país (a semejanza de la *poesía negra* que surge también alrededor de la fecha de 1926, o del *neopopularismo* español de algunos de los poetas de la “Generación del 27”), que no era el folklore periclitado del interior, sino el tango, claro que sometido a ciertos retoques, ya que para tal empresa había que liberar al héroe de los nefastos abrazos de las Ónfales, Deidameias, Circes, Areúsas, Cojas y otras.

Como última acotación: puede interpretarse la actitud de Enrique González Tuñón como ejemplo de elaboración de un “mito cotidiano”. Así, *Tangos* encaja con precisión en la denuncia, hecha por Roland Barthes (1957), de los mecanismos del “mito cotidiano” como “palabra hurtada”. Para no abundar: Barthes supone la sustitución del signo primario, percibido y perceptible en sus cualidades de significante y significado, por el signo secundario elevado a “concepto”. Este resulta ser un sentido generalizado, funcional y tendencioso (sugiriendo la índole natural en la intencionalidad histórica, la eternidad en lo casual) habiéndose apartado de los elementos concretos del primer signo. De tal modo que las mujeres brujas, reinas del malevaje y minas libremente libidinosas ya sólo pertenecen al suprimido signo primario, mientras el aspecto épico-heroico prevalece en el “concepto”, lo cual evidencia el ejercicio constante del arma blanca, exacerbado en el poema de Borges, vulgarizado, previamente, en la olla podrida de los cuentos de González Tuñón,¹³ con sus garbanzos de la *erótica hispánica*, la morcilla del taura macho, la panceta de las jovencitas de quince abriles y la guindilla del “mal amigo”.

¹³ Cierta reproche por la monotonía de los cuentos dejan inferir las palabras de Güiraldes (1962: 788) al comentar “la uniformidad de los motivos” presumiendo que “casi todos son variaciones sobre el conocido tema de ‘Mi noche triste’”.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1957): *Mythologies*, Paris: Seuil.
- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Enciclopedia de la literatura argentina* (1970): dir. por Pedro Orgambide y Roberto Yahni, Buenos Aires: Sudamericana.
- Girondo, Oliverio (1968): *Obras completas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- González Tuñón, Enrique (1926): *Tangos*, Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- (1953): *Tangos*, Buenos Aires: Borocaba.
- (1967): *Tangos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Güiraldes, Ricardo (1962): *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Lugones, Leopoldo (1916): *El payador*, Buenos Aires: Otero y Cía.
- Martín Gaité, Carmen (1991): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona: Anagrama.
- (1994): *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Anagrama.
- Olivari, Nicolás (1926): “‘Tangos’ por E. González Tuñón”, en: *Martín Fierro*, núm. 33.
- Rehrmann, Norbert (1996): “Literatur(geschichte) als Landeskunde: Das Beispiel der erótica hispánica”, en: *Hispanorama* 74, pp. 67-76.
- Reichardt, Dieter (1979): “Literatur und Interesse. Eine politische Ästhetik, überprüft im Vergleich von ‘Don Segundo Sombra’ und ‘El juguete rabioso’”, en: *Iberoamericana* 6, (3 /1), pp. 3-15.
- (1983): “Enrique González Tuñón: ‘El tirano’ (1932). Ein unbekannter Diktatorenroman”, en: J. M. López de Abiada/T. Heydenreich (eds.), *Homenaje a Gustav Siebenmann*, München, pp. 749-761.
- Saubidet, Tito (1952): *Vocabulario y refranero criollo*, Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Scalabrini Ortiz, Raúl (1931): *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires.
- Tallón, José Sebastián (1964): *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, Segunda edición.